Sonderdruck aus:

Musik-Konzepte
Neue Folge
Heft 186

Marco Stroppa

Herausgegeben von
Ulrich Tadday
2019

edition text + kritik

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 186
Marco Stroppa
Herausgegeben von Ulrich Tadday
August 2019

ISSN 0931-3311
ISBN 978-3-86916-819-7

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Roberto Masotti, © Casa Ricordi, Milan, Italy

Die Reihe »Musik-Konzepte« erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 68,– oder im UN!-Abo für € 48,– durch jede Buch-, Musikalienhandlung oder über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich. Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für dieses Heft € 26,–

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Am Fliegerhorst 8, 99947 Bad Langensalza

Musik-Konzepte Neue Folge 186

Marco Stroppa

Vorwort

Der Komponist Marco Stroppa (*1959) schafft seine Werke wie ein Architekt: Jeder kleine Baustein muss berechnet und perfekt positioniert sein, damit seine kunstästhetische Vision sich optimal entfalten kann. Thema des Bandes sind die Grundsätze und Organisation der Musikarchitektur Marco Stroppas, seine Vorstellung vom musikalischen Raum und sein komplexer Begriff des elektronischen bzw. computergestützten Komponierens.

Computergestütztes Komponieren ist allerdings ein relativ unbestimmter Begriff, der weder einem Musikstil noch einer Gattung entspricht oder eine Klangspezifik bezeichnet. Marco Stroppa schlug hier seinen künstlerischen Weg ein, der umso gradliniger wurde, je mehr er das allgemeine Unspezifische des Begriffs als sein persönliches Spielfeld betrachtete. Da dieser Weg von den ersten Anfängen der kompositorischen Arbeit mit Computern bis heute reicht, ist er als Pionier wie als Experte des computergestützten Komponierens anzusprechen.

Innerhalb des vorliegenden Bandes wird eine Reihe von Einzelwerken zur Sprache gebracht, darunter kleinere wie »Moai«, ein Stück aus *Miniature Estrose, Primo Libro* (1991–2002) für Klavier und größere wie das Orchesterstück *Hiranyaloka* (1994). Ein weiter Bogen spannt sich von Marco Stroppas erster Radiooper, *Proemio* (1990) bis hin zu seiner neuesten Oper, *Re Orso* (2012). Und die Analyse des elektronischen Parts zu *Traiettoria* für Klavier und computergenerierte Klänge (1982–84) zeigt darüber hinaus, dass dramaturgische Aspekte auch in Stroppas Instrumentalmusik eine Rolle spielen. Auf diese Art gewährt der Band einen Einblick in die Werkstatt des Komponisten, macht die Komplexität seiner Werke erfahrbar und lässt gleichzeitig die tiefe Bewunderung für die filigranen klanglichen Resultate spüren.

Einleitend nimmt Elena Ungeheuer die Herausforderung an, einen Gesamtblick auf Stroppas Denk- und Schaffensuniversum zu werfen, ein Unterfangen, das angesichts der gegebenen kompositorischen Komplexität eigens gewürdigt werden will. Im Anschluss daran widmet sich Giacomo Albert der musikalischen Form Stroppas als einer vielschichtigen dramatischen Struktur, die sich im Laufe der letzten fünfzehn Jahre gewandelt hat. Ausgehend von der Diskussion einiger früher theoretischer Beiträge Stroppas zu *Traiettoria* (1982–84) konzentriert sich der folgende Aufsatz Pascal Decroupets dann auf analytische Betrachtungen zum Stück »Moai« aus den *Miniature estrose* (ab 1991) für Klavier sowie den Beginn der Orchesterpartitur *Hiranyaloka* (1993–94), der auf dieser Miniatur gründet. An Giacomo Alberts Ausführungen knüpft Giordano Ferrari an, indem er Stroppas Weg der musikalischen Dramaturgie nachgeht. Zunächst werden die beiden Radioopern einer näheren Betrachtung unterzogen, das Verhältnis von Text und Musik in *Proemio* (1990) und die Verwendung von Klang und Stimme in *In cielo in terra in*

mare (1992). Dann werden Stroppas erste Erfahrungen mit der Bühnenperformance betrachtet, um schließlich die entscheidenden Schritte zur Schaffung eines eigenen zeitgenössischen Musiktheaters zu verstehen, die sich in seiner Oper *Re Orso* (2012) auf der Grundlage der Fabel von Arrigo Boito vollziehen. Der zweite Aufsatz, den Elena Ungeheuer zum Band beisteuert, behandelt Stroppas kompositorischen Umgang mit dem Raum. Nach Ungeheuer könnte man Stroppa auch als Pionier der Klangspatialisierung bezeichnen, der avant la lettre schon immer den Raum als Klangparameter kompositorisch verarbeitet hat. Korrespondierend dazu kommt der Komponist selbst zu Wort: Marco Stropppa führt in sein Konzept multipler Formen ein und gibt damit zugleich eine musiktheoretische Fundierung seiner kompositorischen Arbeit. Zum Abschluss des Bandes stellt das Autorenkollektiv Elena Ungeheuer, Marco Stroppa, Arshia Cont und Jean Bresson den Komponisten Marco Stroppa als eine führende Figur in den heutigen Diskursen über Musiktechnologie vor. Seit Ende der 1980er Jahre am IRCAM tätig, hat er Techniken der computergestützten Komposition vorangetrieben und weiterentwickelt. Der Leser erhält hiermit tiefere Einblicke in Stroppas Konzept des computergestützten Komponierens, in die Programmumgebung seiner kompositorischen Verfahren und in die Wechselwirkungen des Denkens in Musik und Informatik.

Für die Anregung und Verwirklichung des vorliegenden Bandes ist der Herausgeber in ganz besonderem Maße Elena Ungeheuer zu Dank verpflichtet. Danken möchte er aber auch David Rauh, der zur Realisation des Bandes erheblich beigetragen hat, und nicht zuletzt auch Oliver Wiener.

Ulrich Tadday

Pascal Decroupet

Zeit – Harmonik – Klang

Figurenwelt und Klangtechnik in Marco Stroppas »Moai« und *Hiranyaloka*

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist das Verhältnis Marco Stroppas zum Klavier, dem Instrument, das er erlernte und dessen klangliche Möglichkeiten er unter verschiedenen Bedingungen zu erweitern suchte. Anfangs, im Zyklus *Traiettoria* (1982–84), transferierte er seine neuen Klangvorstellungen auf einen dem Instrument zur Seite gestellten elektronischen Teil. In späteren Werken verlängerte er den Klavierklang im Orchester. Überdies entwickelte er differenzierte Spieltechniken zur Verwirklichung unbekannter Klangsynthesen direkt am Klavier. Während die Grundlagen von Stroppas Poiëtik in theoretischen Beiträgen des Komponisten zu *Traiettoria* vorgestellt wurden, konzentrieren sich die analytischen Betrachtungen des vorliegenden Beitrags auf das Stück »Moai« aus den *Miniature estrose*, einem 1991 begonnenen und mehrfach überarbeiteten Zyklus von Klavierstücken, sowie dem Orchesterwerk *Hiranyaloka* (1994), dessen Beginn auf dieser Klavierminiatur basiert.

Stroppas Poetik der ausgehörten Klavierresonanz

Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts beschäftigten sich die Komponisten mit einer Neuerfindung des Klaviers jenseits der Idee eines expressiven Wunderkastens für Salon und Konzertbühne, wie sie in vorausgegangenen Jahrzehnten vorherrschte. Stravinskys Reduktion des Klaviers auf seine Perkussivität oder Cowells und Bartóks Kluviercluster betonten bei aller Neuheit allerdings noch jene Aspekte von Klang, die für die tonale und thematisch orientierte post-tonale Musik als verbindlich anzusehen sind. Gemeint ist die Fokussierung auf die im Anschlag enthaltenen Informationen zur Tonhöhe, die durch neue dynamische Gewichtungen zwecks besonderer Klangfärbung nicht infrage gestellt wird. Erst allmählich verschob sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Perspektive auf ein erweitertes Klangkonzept, sodass neben der Einschwingphase (Attack) auch die anderen zeitlichen Momente des einzelnen Klanges – die Haltephase (Sustain) und die Ausschwingphase (Release) – für die kompositorische Praxis zur Verfügung standen. In der Klavierliteratur ist ein entsprechendes Umdenken ab der seriellen und post-seriellen Musik zu beobachten. Im Satz »Constellation« aus seiner *Dritten Klaviersonate* benutzte Boulez in besonderer Weise die Möglichkeiten des dritten Pedals, um die Resonanz der gespielten Figuren spezifisch zu färben; darüber

hinaus setzte er diese Klangfarbe neben dem normalen Staccato-Spiel (mit aufliegenden Dämpfern) oder der Gesamtresonanz (globales Nachschwingen aller Saiten) auch als strukturellen Faktor ein, um die einzelnen Textfragmente zu individualisieren und gegeneinander abzusetzen.[1] Fortgeführt wurden entsprechende Überlegungen in Stockhausens *Klavierstück X* (1961) und Berios *Sequenza IV* (1966).[2] Durch die zunehmenden Verfeinerungen der Analysemöglichkeiten von Klängen, insbesondere unter Zuhilfenahme der computergestützten Spektralanalyse und der dreidimensionalen Darstellung von zeitlichen Klangverläufen, wurden die entsprechenden Klangbereiche auch von Komponisten als gestaltbare Größen aufgefasst und neuen Qualitäten des Hörens und der Klangproduktion zugeführt. Gerade diesen Experimentierfeldern hat sich Marco Stroppa seit dem Beginn seiner Komponistenkarriere gewidmet.

Zu Aspekten von Stroppas früher expliziter Poetik

Für den vorliegenden Kontext bieten insbesondere einige Aufsätze Stroppas aus seiner frühen Schaffensphase, in der er wesentliche Elemente seiner Musiksprache festigte und zu einem System verband, einen aufschlussreichen gedanklichen Hintergrund.[3] Im Zentrum steht sein Werk *Traiettoria*, in dem das Klavier wie auch dessen Erweiterung durch synthetische Klänge die zentrale Rolle spielen. Die Grundlage für die folgenden Überlegungen stellen analytische Aufzeichnungen und Auszüge aus den Arbeitsskizzen des Komponisten dar. Stroppa unterscheidet zwischen einer Materialebene und einer Ebene der Materialverarbeitung im Hinblick auf größere Zusammenhänge bis hin zur Form.

Was die Materialebene betrifft, unterscheidet Stroppa in seinem Aufsatz »Un orchestre synthétique. Remarques sur une notation personnelle«[4] für den Zyklus *Traiettoria* drei Grundtypen von Klängen, wobei jeder Grundtyp in zwei Varianten ausdekliniert werden kann. Auch wenn Stroppa im Gespräch

1 Vgl. Pascal Decroupet, »Serial organisation and beyond: cross-relations of determinants in *Le Marteau sans maître* and the dynamic pitch-algorithm of *Constellation*«, in: *Pierre Boulez Studies*, hrsg. von Peter O'Hagan und Edward Campbell, Cambridge 2016, S. 108–138, insb. S. 131–137.

2 Vgl. Herbert Henck, *Karlheinz Stockhausens Klavierstück X. Ein Beitrag zum Verständnis serieller Kompositionstechnik*, zweite verbesserte und vermehrte Auflage, Köln 1980; Zoe Browder Doll, »Phantom Rhythms, Hidden Harmonies: The Use of the Sostenuto Pedal in Berio's *Sequenza IV* for Piano, *Leaf* and *Sonata*«, in: *Berio's* Sequenzas*: Essays on Performance, Composition and Analysis*, hrsg. von Janet Halfyard, Aldershot 2007, S. 53–66.

3 In seinem Aufsatz »Organismes d'information musicale: une approche de la composition« (in: *La musique et les sciences cognitives*, hrsg. von Stephen McAdams und Irène Deliège, Lüttich – Brüssel 1989, S. 233, Anm. 1) definiert Stroppa ein System als »collection de techniques d'écriture opérant sur un certain matériau musical« (eine Sammlung von Kompositionstechniken, die auf ein bestimmtes musikalisches Material angewendet werden).

4 Marco Stroppa, »Un orchestre synthétique. Remarques sur une notation personnelle«, in: *Le timbre. Métaphore pour la composition*, hrsg. vom Jean-Baptiste Barrière, Paris 1991, S. 485–538.

mit dem Autor angab, nach intensivem Studium von Pierre Schaeffers Typomorphologie[5] diese für seine eigenen kompositorischen Vorstellungen als nicht geeignet verworfen zu haben, lassen sich insbesondere zu den allgemeinen Kategorien von Schaeffers Grundlagenforschung Parallelen aufzeigen, die für die Darstellung hilfreich sind. Vereinfacht gesagt verwendet Schaeffer für die zentralen Typologien seines Systems eine doppelte Triade von Kriterien. In der zeitlichen Ebene geht es um die Gegenüberstellung von kurzen Impulsen und ausgehaltenen Klangformen, wobei sich Letztere durch die Ausprägung aller drei Klangphasen »Einschwingvorgang – Haltephase – Ausschwingvorgang« kennzeichnen, und für die er zwischen kontinuierlicher und iterativer Ausbildung der Haltephase unterscheidet. Auf der Tonhöhenebene (»masse«) unterscheidet er bei fester Tonhöhenempfindung spektral einfache Klänge mit eindeutig identifizierbarer Tonhöhe (»note tonique«) und spektral komplexe Klänge, denen zwar ein Register, aber keine bestimmte Tonhöhe zuzuordnen ist (»note complexe«); die dritte Kategorie bilden Klänge mit variablem Tonhöhenverlauf (»note variable«).

Die drei Klangtypen, die Stroppa erwähnt, sind:

A. Glissandi, die entweder über einen »perkussiven« (iterativen) oder nicht-perkussiven (kontinuierlichen) Charakter verfügen.

B. isolierte perkussive Klänge (Impulse), die sich durch ihren spezifischen ausklingenden Zeitverlauf ohne Klangerhaltungsmaßnahmen auszeichnen und grob in eine einfache Variante (inharmonisch, recht rein, leicht, delikat, wenig dicht und mit geringem Geräuschanteil) im mittel-hohen Register und eine komplexere Variante (dichter, reicher und komplexer) mit Grundton im mittel-tiefen und Resonanz im mittel-hohen Register geteilt werden können.

C. lang ausgehaltene nicht perkussive Klangbänder, ohne Beschränkungen im Register oder der Dichte; ähnlich wie bei B wird auch für die Klangbänder nach Komplexitätsgrad und Registerlage unterschieden. Diesem letzten Klangtyp entspricht keine Kategorie Schaeffers, da gerade das zeitliche Verhalten (eine geformte Zeitgestalt oder eine ausgedehnte Textur) in der Typomorphologie darüber entscheidet, ob ein Klang in den engeren Rahmen der »geeigneten Klänge« (»sons convenables«) fällt oder in jenen der exzentrischen. Eine solche Unterscheidung ist für Stroppa nicht aussagekräftig.

Da Stroppa seine Bemühungen zur Klärung seiner Klangtypen vor dem Hintergrund einer erweiterten Notenschrift anstellt, die auf eine optimierte Übereinstimmung von Notation und Wahrnehmung abzielt, hat sich ihm die Frage nach der Grenzziehung zwischen den obengenannten Kategorien aufgedrängt, denn bei der Deformation eines Ausgangsklanges kippt die Wahrnehmung irgendwann in eine andere qualitative Kategorie. In solchen Fällen

5 Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris 1966.

übertrumpft die Eindeutigkeit der Zeichen-Wahrnehmung-Beziehung einen eventuellen Verweis auf ein Ausgangsmaterial. Unter neuen Bedingungen innerhalb eines aktualisierten Klangereignisses hat dieses eine gänzlich andere Gestalt angenommen, sodass eine auf diesen Ursprung verweisende Notationsform zwar genetisch informativ, musikalisch aber teilweise irreführend wäre.

In seinem grundlegenden Aufsatz zu den OIMs (Organismo di Informazione Musicale) als Basiselemente seiner Komposition geht Stroppa auf zwei Aspekte seiner Vorgehensweise ein, die sowohl die Bedingungen als auch die Verarbeitungsstrategien seines Materials betreffen.[6] Letztere implizieren ein multiples Netzwerk, welches den organischen Grundzug seines Denkens veranschaulicht, der sich insbesondere in der Auswahl eines spezifischen Vokabulars verdeutlicht.[7] Als Material stellt Stroppa eine Grundform im Sinne eines allgemeinen Gestus vor, den er in drei zeitliche Funktionen aufteilt: Einsatz, Entwicklung und Übergang. Gerade darin unterscheidet sich sein Vorgehen von den gängigen spektromorphologischen Ansätzen, denn die letzte Phase stellt keinen Abschluss und keine Abrundung des Klangereignisses im engeren Sinne dar, sondern wird explizit als Übergangszone zu nachfolgenden Organismen für die spezifischen lokalen Inbeziehungsetzungen bereitgestellt.

Analysebeispiel »Moai«

»Moai« aus dem Zyklus der *Miniature estrose* erlaubt einen Einblick in Stroppas Umgang mit seinen kompositorischen Grundkategorien sowie in einige seiner lokalen Entscheidungen. Wie im Vorwort zu »Moai« zu lesen ist, sind die neun ersten OIMs mit den spezifischen für diese Komposition erarbeiteten harmonischen Felder (Vertical Pitch Structures, VPS) verknüpft, während die vier verbleibenden (10–13) auf Material aus anderen Miniaturen aus dem Zyklus verweisen. Aus den Arbeitsunterlagen des Komponisten wie aus seinem Vorwort zum Gesamtzyklus der Miniaturen geht hervor, wie bedeutend die Frage der Harmonik für sein musikalisches Denken ist. Seine kompositorischen Erfahrungen formalisierend, entwickelt er in der Kombination aus objektiven und perzeptiven Daten ein System von Klangstrukturen (VPS), das er hinsichtlich des Konsonanz-/Dissonanzgrades, der Registerlage, der Dichte und anderer Dimensionen mehr unterscheidet.

6 Stroppa, »Organismes d'information musicale: une approche de la composition« (s. Anm. 3).
7 Zum gesamten Themenfeld des Organischen in Stroppas Poiëtik siehe Elena Ungeheuer, »Stroppas Ordnung der Dinge«, im vorliegenden Band, S. 5–29.

Zunächst folgt eine Aufstellung der Klangtypen, die er verwendet:[8]

1. perkussiver Akzent (B entsprechend früherer Kategorisierung) in zwei simultane Teile zerlegt: einen impulsiven *fff*-Block als hohen Teil für den eigentlichen Akzent, einen ausgehaltenen *ppp*-Block als tiefen Teil für die Resonanz
2. wie 1., nur umgekehrt: tiefer Akzent *fff* und hohe Resonanz *ppp* (B)
3. Auftakt zu neuem Organismus, der dazu tendiert, vor dem eigentlichen strukturellen Einsatzpunkt zu beginnen, um in diesen zu münden; morphologisch nicht näher bestimmt (diese Abwesenheit der morphologischen Definition erinnert an die Logik der »Anschlussphase« in der Zeitform der OIMs.)
4. starker Akzent mit nachfolgendem(n) Triller(n), der durch sekundäre Akzente vorbereitet oder gefolgt werden kann (B/C also zu Textur verlängerter Akzent bzw. Aufeinanderfolge ähnlicher Texturphasen – Aspekt A sehr verlangsamt und sprunghaft)
5. kanonisch aufsteigende »Spritzer« (splash), die ausgehend von einem OIM einen anderen vorbereiten (A)
6. sehr schnelle Legato-Wellenbewegungen (gebrochene Arpeggios), ein- oder mehrschichtig, mit Patternwiederholung (A)
7. Patternverdopplung mit gleichen Tönen, aber unterschiedlichen Anschlagsarten und leicht zeitversetzt (A); Abschluss im tiefen Register üblicherweise durch starken resonanten Akzent, Abschluss im hohen Register durch gebundene Gruppe von schnellen Tönen (mit Resonanz) – wie bei 5. eindeutig gerichtete oder einem komplexeren Verlauf folgende Tonhöhenpattern
8. eine Figur, bestehend aus vier Akzenten, agogisch und dynamisch im Fluss (accelerando und crescendo), davon wenigstens ein Akzent mit iterativer Morphologie (Tremolo) – die VPS werden zickzackförmig durchlaufen (B)
9. drei aufsteigende Akzente, so schnell wie möglich, mit jeweils sich verkürzenden Tongruppen (iterativ) (A)

Die Klangtypen 10–13 sind in ihrer Charakterisierung weniger ausgeprägt bzw. stellen Mischtypen aus den bereits bekannten Merkmalen dar. Das ist auch darauf zurückzuführen, dass Stroppa zwecks Verknüpfung der Miniaturen im Zyklus hier Material aus anderen Stücken entlehnt. Die Selektion der entsprechenden Materialien erfolgt in den ausgearbeiteten Partituren unregelmäßig, sodass sich bei einem Hörer, der die anderen Stücke klanglich im Gedächtnis präsent hat, eine fließende Temporalität der Erinnerung ergibt, welche dem Ineinandergreifen unterschiedlich schnell ablaufender Zyklen zwar nicht entspricht, damit aber artverwandt ist. Dem Hörer erschließt sich diese komplexe und sich über einen längeren Zeitraum relativ langsam artikulie-

8 Der Begriff »Klangtyp« entspricht hier dem gängigen Gebrauch in der an Schaeffer angelehnten spektromorphologischen Forschung und Komposition und verweist nicht auf dessen spezielle Definition durch Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften [1959] 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996.

rende Periodizität kaum, allerdings lässt sich die laufende, wenn auch unregelmäßige Bezugnahme wiederkehrender Klangmaterialien deutlich wahrnehmen.

10. Akzent variabler Lautstärke (mehrheitlich *mf*), dessen Anschlag in Ausdehnung des Arpeggio-Prinzips zeitlich ausdekliniert und dessen Resonanz variabel bearbeitet werden kann (rein, Tremolo, Abschlagakzent, Ausschwinggruppe, usw.) (A/B) – aus »Passacaglia canonica«, T. 5–20
11. Akzente variabler Lautstärke, einzeln oder aufgrund der ausgearbeiteten Resonanz (Tremolo, in Tremolo übergehende Ausschwinggruppe, Tonrepetition) zu Figuren ausgedehnt (A/B) – aus »Passacaglia canonica«, T. 24–41
12. tiefe liegende Töne (C) – aus »Innige Cavatina«, T. 19–42
13. schnelle Repetitionsfigur mit alternierenden Akkorden in beiden Händen (B) – aus »Prologos: Anagnorisis I«, T. 14–33

Die folgende Überlegung zu Stroppas Harmonik in »Moai« ist keine Rekonstruktion seiner Vorgehensweise. Indessen wurde eine Fokussierung auf jene Elemente vorgenommen, die einen bestimmten Referenzklang charakterisieren und somit sowohl zu seiner Erkennbarkeit als auch zur qualitativen Unterscheidung von anderen VPS dienen. Einerseits handelt es sich bei Stroppa um atonale Musik im emphatischen Sinne, deren Klanglichkeit strukturell durch weite chromatische Beziehungen – namentlich 11er- oder 13er-Intervalle – bedingt ist. Andererseits erscheinen in den VPS häufig intervallische Patternbildungen, die auf eine Färbung der Chromatik hindeuten.[9]

Mehrheitlich beruhen diese Klangstrukturen auf 11er- oder 13er-Intervallketten, die durch Transposition um 2 (Ganztonprinzip, gilt auch für Erweiterungen auf 4 oder lokale Module wie 4 + 2) oder 3 (kleine Terz) charakteristisch erweitert werden. Da gerade die 2er- oder 3er-Module in ihrer spezifischen Verteilung über das Gesamtregister für die einzelnen VPS kennzeichnend sind, erlaubt deren Anordnung eine qualitative Beschreibung, die als Leitfaden beim Verfolgen der Laufbahnen dieser Referenzklänge im Stück dienen kann. Auf höchster Ebene können also grob drei Familien unterschieden werden: 2er-Klanglichkeit, 3er-Klanglichkeit oder harmonisch gemischt (wobei denn auch die Intervalle 5 und 7 in Erscheinung treten können bzw. 6 in einer anderen Funktion als lediglich Vielfacher von 2 oder 3).

Grundsätzlich handelt es sich bei den VPS zwar um Klangstrukturen mit verbindlicher Registerverteilung, im Laufe der Ausarbeitung können aber auch gerade Oktavversetzungen bestimmter Töne dazu verwendet werden, den Charakter der VPS zu verändern. Da die Vollständigkeit einer VPS keine

9 Für die Darstellung wird auf die von Henri Pousseur formalisierten Intervallnetzwerke zurückgegriffen: Vgl. Henri Pousseur, *Die Apotheose Rameaus. Versuch zum Problem der Harmonik*, Darmstadt 1987; ders., *Série et harmonie généralisées. Une théorie de la composition musicale*, Wavre 2009. Intervalle werden in Halbtönen gezählt.

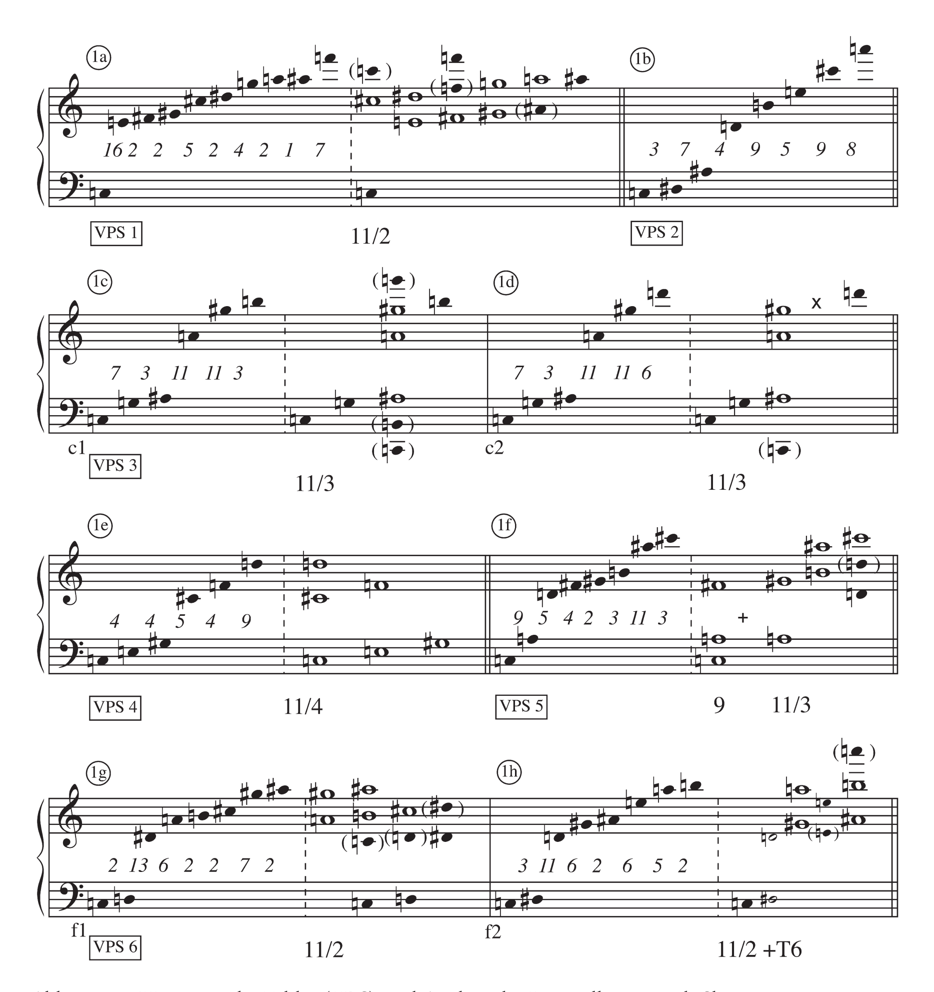
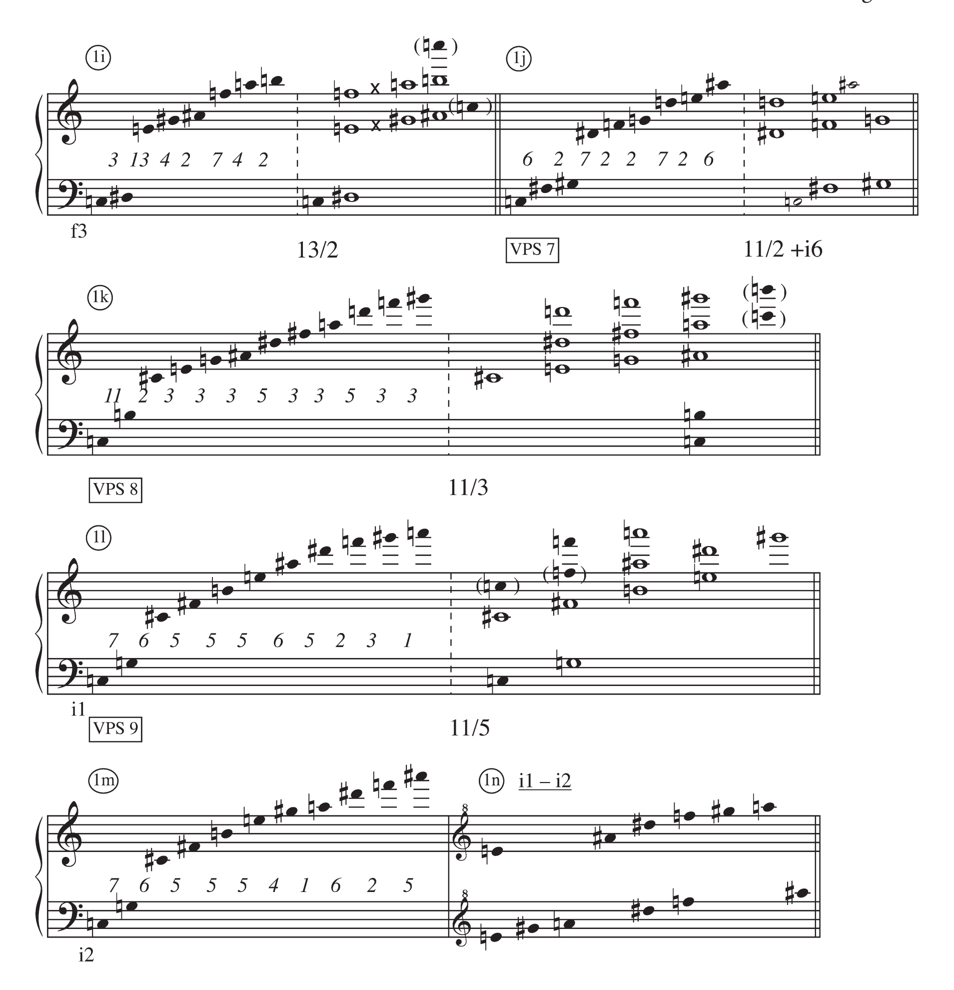


Abb. 1 a–n: Harmonische Felder (VPS) und Analyse der Intervallnetze nach Skizzen zu Marco Stroppas »Moai«

strukturelle Vorbedingung darstellt, verweisen solche Veränderungen immer auch auf weitere Aspekte des Klanglichen wie die Verdichtung zu clusterhaften Ballungen. Da es für Stroppa wichtig ist, dass die Klänge sowohl erkennbar bleiben als auch einer eigenständigen Entwicklung in einem Stück unterworfen werden können, erscheinen die charakterisierenden Intervallgruppierungen (Module oder Pattern) in mehreren Lagen, was gerade in einem spezifischen Verhältnis zu einer der wesentlichen Verarbeitungstechniken der VPS steht, nämlich deren Aufsplitterung in zwei bis vier Teilklänge, die jeweils einer eigenen Verschiebungslaufbahn unterworfen werden.[10] Konzep-

10 Da die vorliegenden Beobachtungen auf die Grundstrukturen konzentriert bleiben, kommt ein weiterer Veränderungsfaktor der Harmonik, den Stroppa in seinen Skizzen »incrustating inter-



tuell gemahnt ein solches Verfahren an elektroakustische Verarbeitungsprinzipien wie die Ringmodulation, bei der der Klang über das Register gespreizt wird bis hin zur Ausprägung zweier deutlich voneinander getrennter Klangbänder.

VPS1 (Abb. 1a) kennzeichnet sich durch wiederkehrende Ganztonmodule (in Lage 4: *E – Fis – Gis*, in Lage 5: *Cis – Dis* und *G – A*).[11] Stellt man nun die Chromatik als Hintergrund in Rechnung, sind sieben von zehn Tönen entsprechend dem doppelten Charakteristikum als Teile eines 11/2-Netzes zu

val« nennt und der ein allmähliches Überwuchern der Ausgangscharakterisierung durch ein zusätzlich eingeflochtenes Intervall bedeutet, hier nicht zur Sprache.

11 Die Lagenbezeichnung folgt hier dem gängigen amerikanischen System mit mittlerem *C* als *C4*.

erkennen.[12] Die drei verbleibenden Töne unterhalten mit dem Netzwerk ebenfalls chromatische Beziehungen, erscheinen aber in andere Lagen versetzt, sodass die VPS neben den charakteristischen 11er-Beziehungen auch eine vervielfachte Variante (*Fis4 – F6*), ein enges chromatisches Intervall (*A5 – Ais5*) und eine vervielfachte 13er-Variante (*C2 – Cis5*) enthält.

VPS2 (Abb. 1b) kennzeichnet sich allgemein durch seine großen Intervalle (7-8-9). Trotz des doppelten Auftretens der 9 lässt sich kein Modul aus mehreren Intervallen erkennen, woraus eine gewisse Negativität in der harmonischen Färbung resultiert.

VPS3 verfügt neben den beiden 11ern in der Klangmitte (also weite, offene Verteilung) über mit diesen verbundene 3er-Module, die zueinander in einem oktavversetzten chromatischen Verhältnis stehen. Dies ist ein typisches Beispiel für vervielfachte Chromatik, die im Abstand von zwei Oktaven durchaus noch ihre stilbildende Rolle spielt, während die entsprechende Schärfung durch zunehmende Entfernung der Module voneinander stetig sinkt. Als Tonhöhenklassen betrachtet besteht VPS3 aus einem ununterbrochenen Segment von sechs Tönen. Aus der Perspektive der registrierten Tonhöhennetze erscheint das färbende Intervall (3) gleichsam als Krümmung des chromatischen Raums sozusagen in einen reduzierten Ambitus eingefaltet, was die Verschiebung der entsprechenden Töne um jeweils 3 Oktaven nach unten oder oben bedeutet (*G6* zu *G3*, *H2* zu *H5* – Abb. 1c). Außerdem verbindet ein weites chromatisches Intervall auch die Extremtöne des Klanges (*C3 – H5*).

Die Variante c2 (Abb. 1d) unterscheidet sich durch den Tritonus im oberen Register, zugleich eine Verdopplung der Modul-3 (was im Intervallnetz an der Hinzufügung einer weiteren vertikalen Spalte zu erkennen ist) als auch eine chromatische Abweichung von der 7 am unteren Klangrand.

VPS4 (Abb. 1e) führt mit der 4 ein weiteres charakterisierendes Intervall ein, im unteren Register maximal geballt, dann teilweise in Transposition +13. Die den Klang oben abschließende 9 stellt einerseits eine Verbindung zu VPS2 her, verweist andererseits aber klangintern auf die in der Klangmitte durch die beiden Grundbestimmungen Registerchromatik und 4 resultierende Intervallfolge 5+4, die zudem dem Klang ein nahezu symmetrisches Gerüst verleiht. Alle Klangkomponenten lassen sich ferner in einem Netz 13/4 anordnen, wodurch die bisher noch nicht angesprochene strukturelle Rolle der 13er-Kette erkennbar wird.

VPS5 (Abb. 1f) kann als Variante von VPS3 verstanden werden (11/3) mit zusätzlicher Untergliederung der 11 im tiefen Register: *A3 – D4 – Fis4 – Gis4* mit der Intervallfolge 5-4-2 (wodurch sich ein Anklang an VPS4 wie auch ein Vorgriff auf VPS6/Variante f3 ergibt). Außerdem enthält der Klang, der im mittleren und oberen Register die 3 hervorhebt, im unteren Register dessen

12 Die erste Zahl bezeichnet das vertikale Intervall des Netzwerks, die zweite das horizontal bzw. schräg aufsteigende Intervall.

Komplementärintervall 9 mit tragender Bedeutung: *C3 – A3 – Fis4*, deren obere Variante analog zu VPS4 (aber eben nicht identisch) unterteilt erscheint.

VPS6 hebt, je nach Variante, zwei oder drei 2er-Färbungen in unterschiedlichen Registern hervor. Während die Varianten f1 (Abb. 1 g) und f3 (Abb. 1i) anhand einer einfachen Netzstruktur beschrieben werden können (aufgrund der logischen Beziehung zwischen ic1- und ic2-Zyklen können die Oktavversetzungen auf unterschiedliche Verfahren zurückgeführt werden), benötigt man für die Variante f2 (Abb. 1 h) die Überlagerung von zwei Teilnetzen im Abstand 6 (Tritonus). In der Tat erscheint dieses Intervall in Variante f2 gleich zweimal, also ebenso häufig wie die Grundfärbung 2, aber noch nicht als Teil eines strukturierenden Moduls, wie es in Variante f3 der Fall sein wird (zweifaches Auftreten des Moduls 4 + 2 = 6).

VPS7 (Abb. 1j) gibt von den in VPS6 entwickelten Möglichkeiten eine weitere originelle Lesart: um einen Zentralton (F4) herum verteilte Ganztonbeziehungen mit Tritonus an beiden Klangrändern.

VPS8 (Abb. 1k) verfügt über die höchste Dichte von Ausschnitten aus 3er-Zyklen, wobei im Sinne der Intervallnetze hervorzuheben ist, dass die Verschiebung der beiden höchsten Töne der Zyklen *C3o* und *C32* an den unteren Klangrand diese strukturell in die vertikale 11er-Kette einbinden.

VPS9 (Abb. 1l-m) übernimmt aus VPS8 das Prinzip der direkten Verkettung des Modulintervalls, diesmal auf die 5 übertragen, im mittleren Klangteil unmittelbar ablesbar, im oberen Teil mit zusätzlicher Unterteilung. An VPS9 ist darüber hinaus der Vergleich der beiden Varianten i1 und i2 lehrreich (Abb. 1n), da er eine zusätzliche Funktion der Oktavversetzung verstehen lässt. In der Tat unterscheiden sich die Varianten nur im oberen Klangteil, und zwar durch Registertausch von drei Tönen (Klassen *Ais*, *Gis+A*) um ein fixes Gerüst von ebenfalls drei Tönen (*E4 – Dis5 – Fis5*).

In »Moai« werden die VPS mit ihren unterschiedlichen Charakteren (inkl. deren Transformationen im Formverlauf) und die figürlich charakteristischen OIMs miteinander verbunden. Um das Ineinanderwirken dieser beiden Bestimmungsebenen zu regeln, hat Stroppa zunächst ein Formprinzip festgelegt, welches besagt, dass sich in unterschiedlichen Geschwindigkeiten ablaufende und nacheinander einsetzende VPS/OIM-Zyklen überlagern. Ferner erklärt Stroppa im Vorwort zur Partitur, dass der Grundzyklus von 14 Vierteln ebenso diese Zyklen miteinander verbindet, wie die Einsatzpunkte der jeweils hinzukommenden neuen Informationen entsprechend einer regelmäßigen Steigerung regeln. Sobald ein Charakter begonnen hat, unterliegt er seiner eigenen Periodizität, aus der sich die formalen Verwicklungen ergeben (Abb. 2).

Das Einsatzraster für die VPS/OIM-Zyklen kennzeichnet sich dadurch, dass nach den beiden ersten Charakteren (Akkordstrukturen mit umgekehrten Funktionen, was den Akzent und die Resonanz betrifft) mit dem dritten VPS/OIM eine Struktur beginnt, die mit dem Basiszyklus zusammenfällt. Alle nunmehr einsetzenden neuen VPS/OIMs werden folglich durch diesen Charakter, der gemäß der morphologischen Formulierung als Auftakt zu je-

1	0		16,55			33,09			49,64				66,18					
2		14			29,27			44,55				59,82				75,09		
3				28			42				56				70			
4							42			54,73				67,45				80,18
5											56			67,45			78,91	
6															70			80,15

1	82,73					99,27							115,83					
2			90,36						105,64							120,9		
3		84			98						112							126
4				92,91					105,64					118,37				
5			90,36					101,82				113,27					124,72	
6			90,36				100,55			110,75						120,93		
7		84		92,91				101,82		110,73					119,64			
8					98				105,64			113,28				120,92		
9											112			118,36			124,72	
10																		126

1			132,38								148,93							
2				136,17									151,44					
3						140								154				
4		131,1						143,83								156,56		
5				136,17						147,62							159,07	
6		131,11					141,29						151,47					161,65
7	128,55				137,46				146,37						155,28			
8	128,56			136,2				143,84					151,48				159,12	
9		131,08			137,44			143,8				150,16				156,52		
10		131,09		136,18			141,27		146,36				151,45			156,54		161,63
11						140		143,81		147,62			151,43		155,24		159,05	
12														154		156,55	159,1	161,65

1			165,48													182,03	16,55
2				166,71												181,98	15,27
3					168											182	14
4						169,29										182,02	12,73
5							170,52									181,97	11,45
6								171,83								182,01	10,18
7		164,19							173,1							182,01	8,91
8				166,76						174,4						182,04	7,64
9	162,88					169,24					175,6					181,96	6,36
10				166,72				171,81				176,9				181,99	5,09
11	162,86			166,67			170,48			174,29			178,1			181,91	3,81
12		164,2		166,75		169,3		171,85		174,4		176,95		179,5		182,05	2,55
13					168	169,27	170,54	171,81	173,08	174.35	175,62	176,89	178,16	179,43	180,7	181,97	1,27
																Konvergenz	Periode

Abb. 2: Marco Stroppa, »Moai«, Zeitraster für die überlagerten Zyklen

weils anderen OIM zu gestalten ist, indiziert. Der entsprechende Hinweis wird durch eine Auftakt- bzw. Einschwingfigur realisiert, welche zumeist aus zwei oder drei kurzen vorbereitenden Akkorden besteht; die davon abweichende, ausgedehntere und melodischere Figur in T. 66 (98. Viertel, Auftakt zu OIM8) signalisiert alle Einsätze ab OIM10 (T. 94, 126. Viertel). Beim Einsatz der beiden ersten OIMs erübrigte sich ein solches Zeichen, da diese sich aufgrund eines gemeinsamen Elements komplementär (invers) zueinander verhalten: OIM2 wird nicht unmittelbar als eigenständiger Organismus anderer Natur aufgegriffen, sondern vorläufig lediglich als Variante von OIM1. Somit ergibt sich der Signalcharakter des formalen Grundpulses (eine Art ›Rhythmus im Großen‹) zunächst auf andere Weise. Die mit Beginn des dritten Zyklus einsetzende gliedernde Rolle von VPS/OIM3 erklärt wohl auch, weshalb gerade dieser harmonische Charakter in den beiden Ausfüllungs- bzw. Vorbereitungsfunktionen innerhalb der beiden ersten Formphasen zum Einsatz kam – morphologisch allerdings mit einem anderen OIM verknüpft, nämlich dem Akzent mit anschließendem Triller einer einzigen Klangkomponente (OIM4).

Hört man die ersten 12 Takte von »Moai« ohne besondere Hinweise, stechen drei Informationen dynamisch heraus (sie entsprechen den ersten drei strukturellen Einsatzpunkten und somit dem Erscheinen der ersten drei VPS/OIMs). Während der erste Einsatzpunkt (T. 2, Zeitpunkt 0 in Vierteln) durch einen isolierten Akzent dargestellt wird, schwingen die beiden folgenden nach: ein leiser und zwei starke sekundäre Akzente in T. 6 (Viertel 14–16), ein lauter sekundärer Akzent in T. 11 (28. Viertel), gefolgt von einem leisen Ausklangakzent der Resonanz in T. 12 (Ende der 31. Viertel). Geht man nun weiter auf die klanglichen Besonderheiten dieser Signale ein, ergeben sich wesentliche Informationen zwecks progressiver Ausdifferenzierung. So unterscheiden sich die ersten beiden Akzente (T. 2 und 6) nicht nur durch eine andersartige Verteilung ihrer dynamisch unterschiedenen Komponenten im Register (lauter Akzent entweder im oberen oder unteren Register), sondern auch aufgrund ihrer harmonischen Struktur. Letztere ist im oberen Klangteil aufgrund der Gegenüberstellung von Ganztonballungen (kompakte Klanglichkeit, T. 2) und weiten Intervallen (T. 6) erkennbar, selbst wenn die laut akzentuierten Klangteile der beiden VPS eine gewisse Ambiguität inszenieren, denn durch Registerraffung der Komponenten (auch mit Blick auf die Spielbarkeit durch eine einzige Pianistenhand) weist der untere Teil von OIM2 in T. 6 gerade auch eine charakteristische Ganztonstruktur auf, die aus dem theoretischen Modell von VPS2 nicht wirklich in Erinnerung war. Dieser zweite Akzent ist von drei sekundären Akzenten gefolgt, die sich vom Hauptakzent wie auch untereinander deutlich unterscheiden: ein minimaler Cluster *ppp* in tiefer Lage, ein *fff*-Klang in höchster Lage mit hervorstechenden kleinen Terzen in chromatischen Registerverbindungen (mit eigentümlicher Iteration einer isolierten Klangkomponente) sowie abschließend ein weiterer Akzent mit Ganztonballungen. Gerade Letzterer verweist auf ein bekanntes

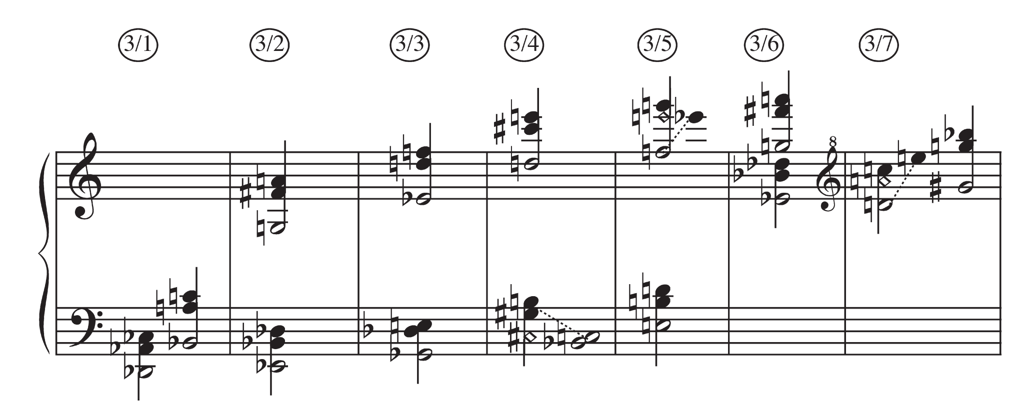
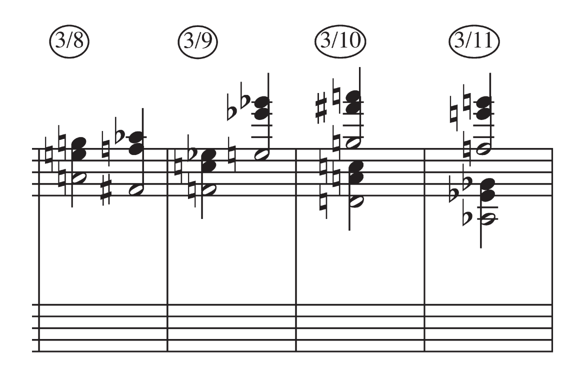


Abb. 3: Marco Stroppa, »Moai«, VPS3, alle Varianten entsprechend der Registerverschiebung der Teilklänge (weiße Note = Verankerungston)

Element, nämlich auf den Anfangsklang, und in der Tat handelt es sich dabei um die zweite Variante innerhalb des Zyklus von VPS/OIM1. Der Hauptakzent in T. 11 ist zeitlich morphologisch eine Zusammensetzung aus einem Hauptanschlag im höchsten Register, einem unmittelbaren Nachschlag in gleicher Lautstärke im tiefen Register und einem Tremolo über eine kleine Terz, welches aus dem Anfangsimpuls crescendiert und zum lauten Sekundärakzent überführt. Bezeichnend ist hier, dass alle Akzente harmonisch homogen sind (inkl. des bereits angesprochenen Ausklangakzents in T. 12) und gerade jene harmonische Färbung in den Vordergrund rücken, die in T. 6 lediglich übergangsweise angeklungen war.

Stellt man auch die leisen Klänge in Rechnung, die die Zeitstrecken zwischen den Akzenten ausfüllen, verfügen sie außer den Nachschlägen im tiefsten Register in T. 7–8 (welche aufgrund ihrer Ganztonballungen trotz zusätzlicher clusterhafter Ausfüllungen auf VPS1 verweisen) alle über charakteristische Ähnlichkeiten an den Klangrändern, die mit VPS3 koinzidieren. Vergleicht man alle leisen Zusammenklänge von T. 2–5, erkennt man zwei unabhängig voneinander durch die Lagen wandernde Teilklänge, die sich aufgrund der kleinen Terz oben im Teilklang ähneln, wie bereits bei der isolierten Betrachtung von VPS3 hervorgehoben. Die kompositorische Handhabung der potenziellen Struktur lässt aber darauf schließen, dass Stroppa diese Besonderheit bereits mit Blick auf die spätere Verwendung angelegt haben muss. Ähnliche Merkmale erscheinen erneut in T. 8–10, und es wird ferner deutlich, dass die getrennten Verläufe der beiden Teilklänge Erscheinungen hervorbringen, die qualitativ voneinander abweichen können, denn den eher kompakten Klängen (erster leiser Klang in T. 2 und alle Varianten in T. 9–10) stehen luftigere gegenüber, die auch einen einfacheren Einblick in die harmonische Struktur erlauben. Genau eine solche variable Erscheinungsform ist als Effekt der Verlaufsentwicklung der Klangkomponenten aus den Skizzen des



Komponisten als klare ästhetische Intention herauszulesen. Da in den angesprochenen Takten eine Vielzahl der Varianten von VPS3 zu hören sind, ist der entsprechende Skizzenausschnitt hier transkribiert (Abb. 3).

Die Einsätze von VPS/OIM4 in T. 16 (42. Viertel) und VPS/OIM5 in T. 24 (56. Viertel) entsprechen den Erwartungen, da jede neue VPS/OIM in Verbindung mit einer weiteren Variante von VPS/OIM3 einsetzt. In T. 16 ist der *sfz*-Abschlussakzent im hohen Register, in den die Vorschlagsfigur (OIM3) mündet, mit seinen charakteristischen harmonischen 4er-Gruppierungen erkennbar (VPS4), und in T. 24 sticht die kanonische Figurverdopplung (OIM5) der aufwärtsfliegenden Geste deutlich hervor. Während in T. 17–20 eine zeitlich auskomponierte Variante des oberen Teils von VPS1 harmonisch durchaus erkennbar ist (wie auch in T. 33), zeichnen sich die Varianten von VPS/OIM2 gerade durch eine harmonische Variabilität aus (gleichsam im gemischten Charakter bereits angelegt), wodurch die Wiedererkennbarkeit hier auf den morphologischen Aspekt verlagert erscheint.

In T. 34–36 ergibt sich ein erstes Mal eine zusätzliche strukturell interessante Situation, die der aufmerksame Leser wohl vorausahnt. Durch die Formanlage mittels überlagerter Zyklen ergeben sich nämlich auch zeitliche Übereinstimmungen, die nicht auf den Hauptzyklus der 14 Viertel zurückzuführen sind. Theoretisch sollten die Varianten VPS/OIM4-3 und VPS/OIM5-2 gleichzeitig bei 67,45 Vierteln erklingen, was aber weder pianistisch möglich ist noch der musikalischen Darstellung dienlich wäre. Also werden sie als unmittelbare Aufeinanderfolge realisiert, jene kaleidoskopartige Vermischung durch kontinuierlichen Übergang vorwegnehmend, welche den weiteren Formverlauf immer stärker bestimmen wird. Dadurch wird allmählich auch die Formintention fassbar, die auf die gegenseitige zunehmende Deformation der Charaktere bis hin zu ihrer nahezu vollkommenen Unkenntlichkeit abzielt.

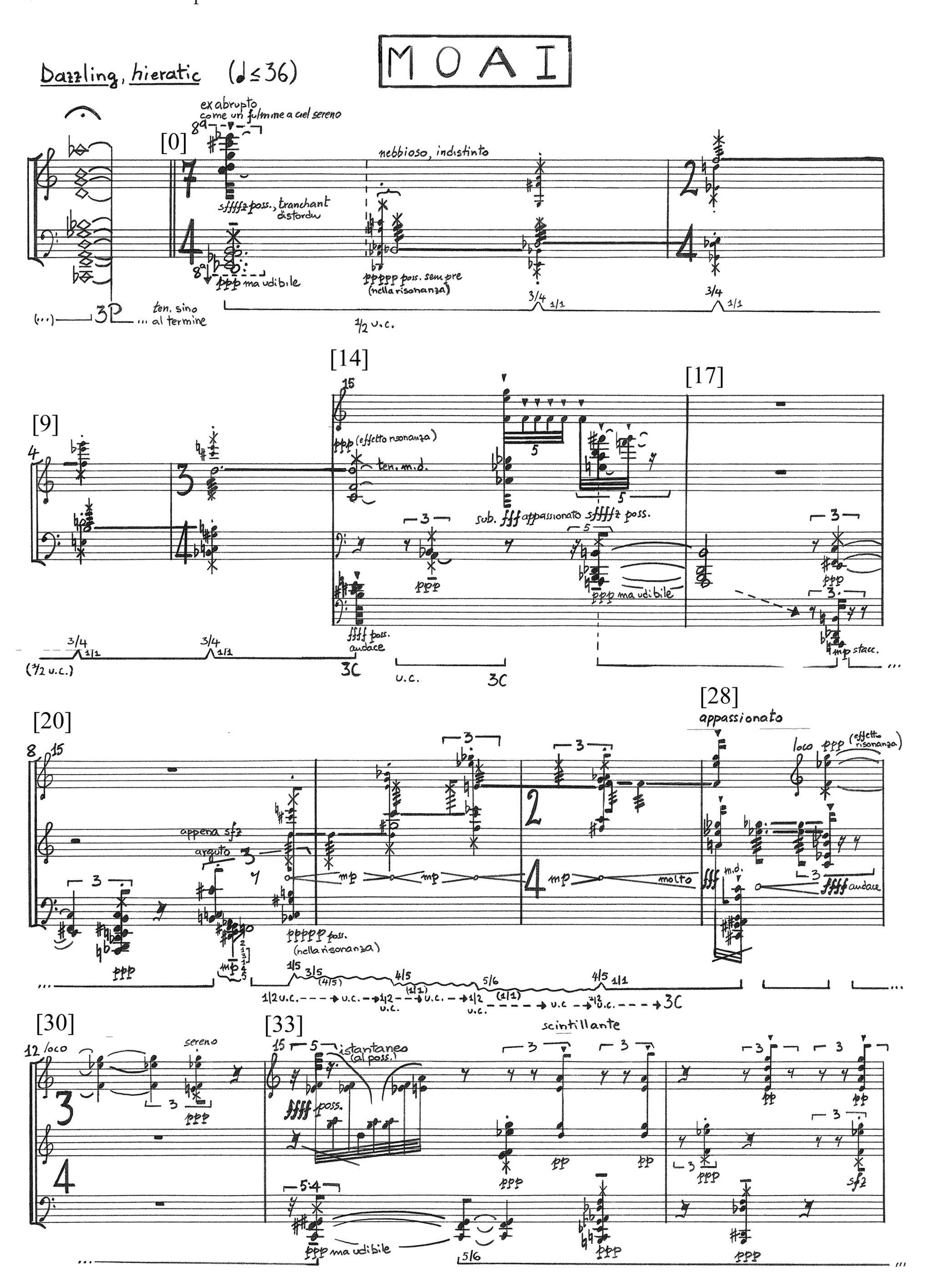
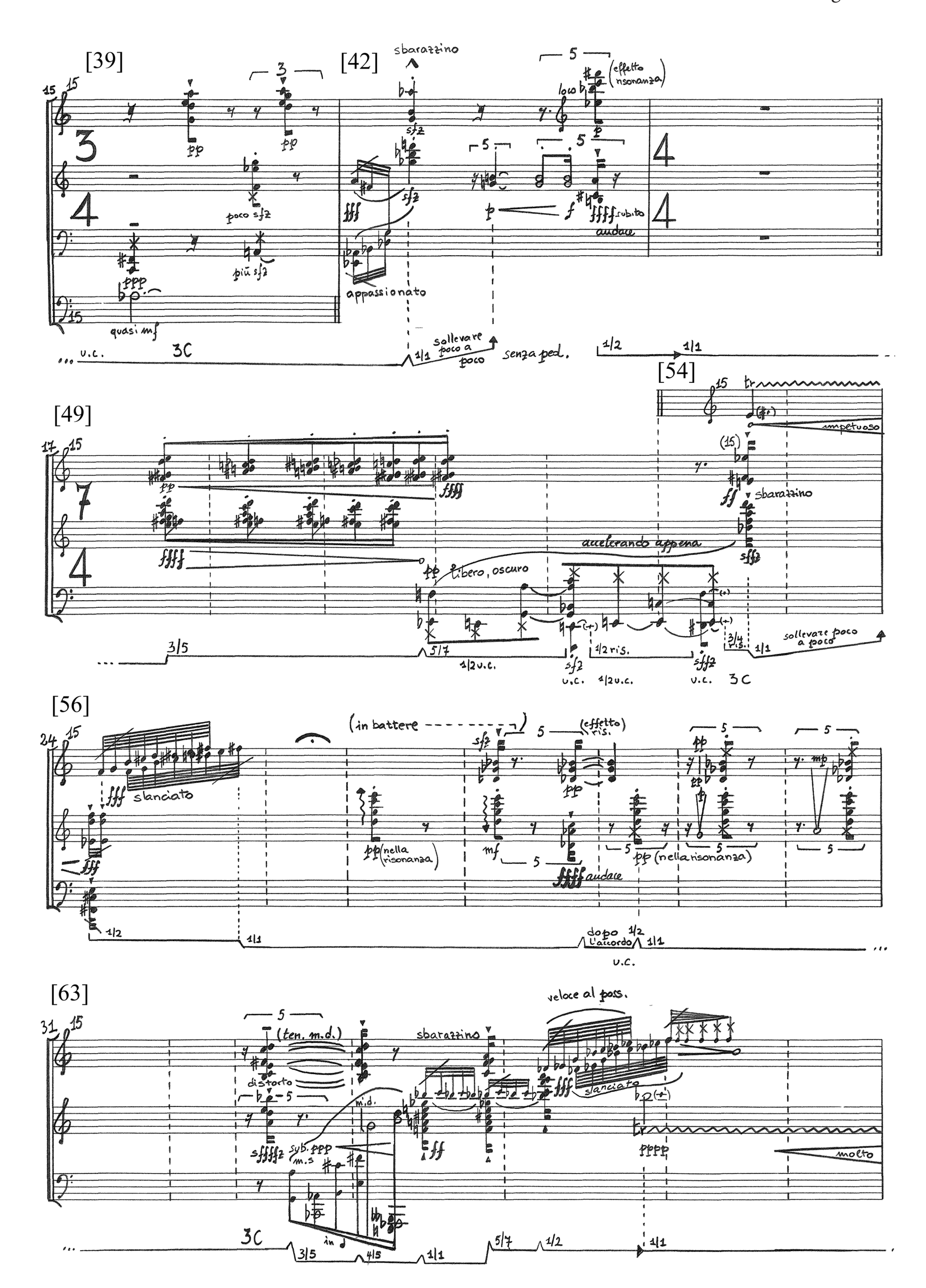


Abb. 4: Marco Stroppa, »Moai« aus *Miniature estrose per pianoforte*, © by Casa Ricordi S.r.l. – Via B. Crespi, 19 – 20159 Milan, Italy. *All Rights Reserved. International Copyright Secured.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe S.r.l. – Italy. Die in eckigen Klammern hinzugefügten Zahlen entsprechen der Zählung in Vierteln



[39]
[42]
sbarazzino
(effetto risonanza)
loco
poco sfz
più sfz
appassionato
subito audace
quasi mf
u.c.
3C
sollevare poco a poco
senza ped.
1/1
1/2
[54]
impetuoso
[49]
libero, oscuro
accelerando appena
3/5
5/7
1/2 u.c.
1/2 ris.
3/4 ris.
sollevare poco a poco
[56]
slanciato
(in battere)
(effetto ris.)
pp (nella risonanza)
audace
dopo l'accordo
[63]
(ten. m.d.)
distorto
sub. ppp
m.s.
m.d.
veloce al poss.
slanciato
molto
4/5

Orchestrale Umsetzung des Beginns von »Moai« in *Hiranyaloka*

Da Stroppa für *Hiranyaloka* lediglich auf die ersten 16 Takte von »Moai« im Sinne einer sozusagen treuen Orchestrierung zurückgreift, steht die Möglichkeit, das Hyperinstrument Orchester in den Dienst der Evidenz des Zeitrasters zu stellen, nicht wirklich zur Debatte. Wie kurz gezeigt wird, geht Stroppa den gleichsam umgekehrten Weg, sodass sich der Blickwinkel stärker auf die komplexe Verschachtelung der Klänge richtet. Am Anfang des Stückes bietet gerade die orchestrale Umsetzung von T. 11 aus »Moai« ein bemerkenswertes Beispiel.

Gemäß ihrer Einsatzpunkte 28 und 29,27 sollen die OIMs 3/1 und 2/2 in rascher Reihenfolge erklingen. Die für 3/1 zur Verfügung stehende Zeit wird in »Moai« genutzt, um sowohl den Abschluss der Vorbereitung (welche in 3/11 gipfelt) als auch 3/1 als eigentlicher struktureller OIM zu Gehör zu bringen und zusätzlich, entsprechend der bisher zu OIM3 hinzugefügten morphologischen Präsentationsform (Triller von Teilkomponenten), einen Übergang zu 2/2 herzustellen: Der neue Akkord (2/2) erklingt als dritter Akzent.

Was nach Zeitplan und erster Ausarbeitung in »Moai« als eine eindeutige Aufeinanderfolge von zwei OIMs angelegt ist, wird in *Hiranyaloka* zu einem zusammengesetzten Klangereignis, dessen Facetten durch Orchestrierung und Dynamik in ein vielschichtiges Wechselspiel gesetzt werden. Der wesentliche Eingriff in die strukturelle Disposition besteht darin, OIM 2/2 (dessen Einsatzpunkt zu Beginn von T. 15 erfolgen sollte) bereits in T. 14 in den Hörnern als Hintergrunderscheinung einsetzen zu lassen (*Hiranyaloka*, Aufnahme 1′09″): Die Maskierung des vorgegriffenen Klangs ergibt sich durch den *fff*-Endpunkt der Trompetenfigur aus T. 13 sowie den diversen Akzenten bzw. Akzentfiguren aus zwei rasch aufeinanderfolgenden Anschlägen, die harmonisch VPS/OIM3 zuzuordnen sind. Doch auch hier gestaltet sich das Bild komplexer, da aufgrund von Registerverschiebungen einiger Töne die ausgehende Raumverteilung angetastet und durch Zusatztöne die Verzahnung der beiden VPS/OIMs hervorgekehrt wird.

Nach dem Einsatz von 2/2 in »Moai« bei 29,27 (2. Schlag von T. 11 – s. Abb. 4) dienen T. 12–15 (= Viertel 30–41) einerseits als Echophase von 2/2, dessen *ppp*-Teil unregelmäßig immer wieder auftaucht (2. Notensystem ab 2. Schlag von T. 13) und überraschenderweise zwei *sfz*-Varianten als letzte Erscheinungen aufweist (gleich einer plötzlichen Resonanzakkumulation), andererseits dem Einsatz von OIM 1/3 (T. 15, 33. Viertel), dessen beide Komponenten unterschiedlich behandelt werden. Beim Einsatz geht die dynamische Verteilung mit der OIM-Definition konform: hoher Teil *ffff*, tiefer Teil *ppp*. Morphologisch wird jener Prozess weitergeführt, der von 1/1 zu 1/2 bereits zu beobachten war, nämlich die Aufspaltung des Akzents in mehrere Anschläge (zwei für OIM 1/2 in T. 6). In T. 13 sind es nunmehr acht dicht aufeinanderfolgende Anschläge, welche nicht nur unterschiedliche Wie-

derholungspatterns für die einzelnen Klangkomponenten erkennen lassen, sondern auch unregelmäßig (5+3) phrasiert werden sollen. Ab dem 2. Schlag von T. 13 werden hohe und tiefe Komponenten im *ppp* (bzw. *pp*) unterschiedlichen Verarbeitungsverfahren unterworfen: Während die obere Komponente eine Klangdichte von 4 Tönen beibehält, jedoch registermäßig nach oben verlagert und anschließend komprimiert wird (etwa in Anspielung auf das *pitch shifting*-Verfahren), wird die untere Komponente nach anfänglicher Verdichtung zunehmend ausgedünnt (im Sinne eines Filterverfahrens).

Aus der orchestralen Neudeutung in *Hiranyaloka* seien nur einige Aspekte herausgegriffen, welche insbesondere den Aspekt der Klangverdeutlichung innerhalb einer komplexen und vielschichtigen Struktur erkennen lassen. Dabei ist allgemein zu berücksichtigen, dass das Zeitraster zunehmend gedehnt wird: OIM 2/2 erscheint in T. 15 und verfügt über eine Dauer von 9 Vierteln; OIM 1/3 setzt in T. 18 (1′26″) ein und dauert 17 Viertel bis zum Einsatz von OIM 4/1 in T. 22 (1′49″), was ca. einer Verdopplung der ursprünglichen Werte entspricht. In der Hauptphase von OIM 2/2 bilden die beiden Klarinetten einen bedeutsamen Referenzpunkt: Paarweise deklinieren sie Komponenten des oberen Klangteils, dreimal <*mp*> bei wechselndem unteren Ton, das vierte Mal <*mf*> bei identischen Tonhöhen mit dem dritten Erscheinen. In T. 17 verlassen die Klarinetten kurzzeitig diesen strukturellen Strang, um sich an der allgemeinen Klangverdichtung zwecks vorbereitenden Übergangs zu beteiligen. Im Hintergrund von OIM 1/3 bleibt OIM 2/2 wie in »Moai« aktiv und die Klarinetten kehren zu ihrer ursprünglichen Aufgabe zurück, diesmal mit stärker voneinander abweichenden Tonpaaren (*F4 – G5*/*F4 – Es5*/zweimal *Es5 – G5*, wobei die Crescendo-Diminuendo-Dynamik beim zweiten Mal bis zu *mf* statt *mp* führt), deren fünfter und letzter Einsatz gleichsam in die Übergangsfunktion ausfranst (zusätzliche ornamentale Töne).

Die iterative Morphologie von OIM 1/3 kommt in der Orchesterfassung gänzlich zur Blüte mit Repetitionsfeldern, die pro Instrumentalschicht in Dichte und Tonhöhenausdehnung variieren können (T. 18–1′26″). Die Resonanzphase lässt auch hier das *pitch shifting*-Verfahren deutlich erkennen, am deutlichsten ablesbar am Glockenspiel und an den Zimbeln: *G5 – E6 – A6 – D7 – G7* (hier werden die konstitutiven Quarten der Klavierakkorde melodisch ausdekliniert) – Mitte T. 18 bis Anfang T. 20 (1′39″). Der hohe Resonanzklang selbst erscheint als Flageolett-Klänge in den beiden Violinpulten, mit unterschiedlichen dynamischen Gewichtungen der Komponenten sowie allmählichem Anstieg, der in T. 20 durch die aufwärtsgerichteten Glissandi in Resonanzunschärfe entschwindet. Für den unteren Klangteil von OIM 1/3 sei auf jene Besonderheit der Orchestrierung hingewiesen, wodurch Pizzicato-Akzente *sffz* und Nachschwellen der Resonanz (<*mf*>) voneinander getrennt erscheinen; das Filterprinzip wird klangfarblich durch den allmählichen Anstieg der Resonanz von den Kontrabässen zu den Celli und schließlich den Bratschen umgesetzt.

Ein wesentlicher Aspekt der Miniaturen, der bisher nicht zur Sprache gekommen ist, betrifft die eigentliche Klangbehandlung. Zum einen wird zu Beginn eines jeden Stücks ein Resonanzklang im Sostenuto-Pedal eingespeichert. Zum anderen erlauben spezifische Anschlagsarten und ausdifferenzierte Proportionen für die Pedalisierung anhand der beiden verbleibenden Pedale, *una corda* (Verschiebungspedal) und Fortepedal, weitere feine Nuancen der Klanglichkeit. Die Zeichenerläuterung und allgemeine Einführung in die Partitur zu *Miniature estrose* gipfelt in zwei Musikbeispielen zu »Passacaglia canonica«, in denen die Auswirkung des Resonanzklangs auf jeden einzelnen Ton angezeigt wird, und zwar in chromatischer Folge bzw. nach Familien geordnet (Resonanz des Grundtons; deutliche Resonanz insbesondere der beiden ersten Obertöne; weniger deutliche und schwächere Resonanz; sehr leise oder undeutliche Resonanz). Diese Aspekte haben bei der Komposition und Ausbesserung des Notentextes speziell in Zusammenarbeit mit Pierre-Laurent Aimard eine eminent wichtige Rolle gespielt. Analytisch lesend wie hörend sind sie hingegen nur schwer in all ihren Feinheiten und Konsequenzen nachvollziehbar, geschweige denn mit Gewissheit beschreibbar.

Dem geneigten Hörer kann nur ans Herz gelegt werden, nicht nur die Tonkonfigurationen zu verfolgen, sondern seine Aufmerksamkeit ebenso stark auf die Zeit nach den Tonanschlägen zu richten. Leere, informationslose Stille gibt es in diesen Stücken sozusagen nie: Immer schwingt etwas nach, auch wenn man zuweilen kaum in der Lage ist, exakt zu verstehen, was da noch klingt und woher es kommt. Dem entspräche eine Hörhaltung, die radikal offen ist für Überraschungen, Neuentdeckungen und Reminiszenzen, ohne sich auf kausale Herleitungen zu reduzieren.

In *Hiranyaloka* findet sich diese Facette in anderer Form wieder, sei es in Liegeklängen in unterschiedlichen Lagen (zumeist an den Registerenden) oder im Nachschwingen von deformierten Figuren. Trotz seiner kompositorischen Konsequenz auf der Ebene struktureller Planungen verliert Stroppas kreatives Bewusstsein nie den Bezug zu jenen Aspekten von Klang und Musik, die sich erst im Hören ereignen und dort auch verändern. Klang fluktuiert unaufhörlich, in sich wie in seiner unmittelbaren oder erinnerten Wahrnehmung. Stroppas Musik lädt in privilegierter Weise zu einer solchen Reise ins Innere des zu entdeckenden Klangs ein.

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

Claude Debussy
(1/2) 2. Aufl., 144 Seiten
ISBN 978-3-921402-56-6

Mozart
Ist die Zauberflöte ein Machwerk?
(3) – vergriffen –

Alban Berg
Kammermusik I
(4) 2. Aufl., 76 Seiten
ISBN 978-3-88377-069-7

Richard Wagner
Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?
(5) 3. Aufl., 112 Seiten
ISBN 978-3-921402-67-2

Edgard Varèse
Rückblick auf die Zukunft
(6) 2. Aufl., 130 Seiten
ISBN 978-3-88377-150-2

Leoš Janáček
(7) 2. Aufl., 156 Seiten
ISBN 978-3-86916-387-1

Beethoven
Das Problem der Interpretation
(8) – vergriffen –

Alban Berg
Kammermusik II
(9) 2. Aufl., 104 Seiten
ISBN 978-3-88377-015-4

Giuseppe Verdi
(10) 2. Aufl., 127 Seiten
ISBN 978-3-88377-661-3

Erik Satie
(11) 3. Aufl., 119 Seiten
ISBN 978-3-86916-388-8

Franz Liszt
(12) 127 Seiten
ISBN 978-3-88377-047-5

Jacques Offenbach
(13) 115 Seiten
ISBN 978-3-88377-048-2

Felix Mendelssohn Bartholdy
(14/15) 176 Seiten
ISBN 978-3-88377-055-0

Dieter Schnebel
(16) 138 Seiten
ISBN 978-3-88377-056-7

J.S. Bach
Das spekulative Spätwerk
(17/18) 2. Aufl., 132 Seiten
ISBN 978-3-88377-057-4

Karlheinz Stockhausen
… wie die Zeit verging …
(19) 96 Seiten
ISBN 978-3-88377-084-0

Luigi Nono
(20) 128 Seiten
ISBN 978-3-88377-072-7

Modest Musorgskij
Aspekte des Opernwerks
(21) 110 Seiten
ISBN 978-3-88377-093-2

Béla Bartók
(22) 153 Seiten
ISBN 978-3-88377-088-8

Anton Bruckner
(23/24) 163 Seiten
ISBN 978-3-88377-100-7

Richard Wagner
Parsifal
(25) – vergriffen –

Josquin des Prés
(26/27) 143 Seiten
ISBN 978-3-88377-130-4

Olivier Messiaen
(28) – vergriffen –

Rudolf Kolisch
Zur Theorie der Aufführung
(29/30) 130 Seiten
ISBN 978-3-88377-133-5

Giacinto Scelsi
(31) 2. Aufl., 143 Seiten
ISBN 978-3-86916-389-5

Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten
(32/33) 190 Seiten
ISBN 978-3-88377-149-6

Igor Strawinsky
(34/35) 136 Seiten
ISBN 978-3-88377-137-3

Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen
(36) 118 Seiten
ISBN 978-3-88377-170-0

Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II
(37/38) 182 Seiten
ISBN 978-3-88377-171-7

Ernst Křenek
(39/40) 176 Seiten
ISBN 978-3-88377-185-4

Joseph Haydn
(41) 97 Seiten
ISBN 978-3-88377-186-1

J.S. Bach
»Goldberg-Variationen«
(42) 106 Seiten
ISBN 978-3-88377-197-7

Franco Evangelisti
(43/44) 173 Seiten
ISBN 978-3-88377-212-7

Fryderyk Chopin
(45) 108 Seiten
ISBN 978-3-88377-198-4

Vincenzo Bellini
(46) 120 Seiten
ISBN 978-3-88377-213-4

Domenico Scarlatti
(47) 121 Seiten
ISBN 978-3-88377-229-5

Morton Feldman
(48/49) – vergriffen –

Johann Sebastian Bach
Die Passionen
(50/51) 139 Seiten
ISBN 978-3-88377-238-7

Carl Maria von Weber
(52) 85 Seiten
ISBN 978-3-88377-240-0

György Ligeti
(53) – vergriffen –

Iannis Xenakis
(54/55) – vergriffen –

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

Ludwig van Beethoven
Analecta Varia
(56) 112 Seiten
ISBN 978-3-88377-268-4

Richard Wagner
Tristan und Isolde
(57/58) 153 Seiten
ISBN 978-3-88377-269-1

Richard Wagner
Zwischen Beethoven und Schönberg
(59) 114 Seiten
ISBN 978-3-88377-280-6

Guillaume Dufay
(60) 118 Seiten
ISBN 978-3-88377-281-3

Helmut Lachenmann
(61/62) – vergriffen –

Theodor W. Adorno
Der Komponist
(63/64) 146 Seiten
ISBN 978-3-88377-310-0

Aimez-vous Brahms
»the progressive«?
(65) 85 Seiten
ISBN 978-3-88377-311-7

Gottfried Michael Koenig
(66) 108 Seiten
ISBN 978-3-88377-352-0

Beethoven
Formale Strategien der späten Quartette
(67/68) 179 Seiten
ISBN 978-3-88377-361-2

Henri Pousseur
(69) 97 Seiten
ISBN 978-3-88377-376-6

Johannes Brahms
Die Zweite Symphonie
(70) 123 Seiten
ISBN 978-3-88377-377-3

Witold Lutosławski
(71/72/73) 223 Seiten
ISBN 978-3-88377-384-1

Musik und Traum
(74) 121 Seiten
ISBN 978-3-88377-396-4

Hugo Wolf
(75) 139 Seiten
ISBN 978-3-88377-411-4

Rudolf Kolisch
Tempo und Charakter in Beethovens Musik
(76/77) – vergriffen –

José Luis de Delás
(78) 116 Seiten
ISBN 978-3-88377-431-2

Bach gegen seine Interpreten verteidigt
(79/80) – vergriffen –

Autoren-Musik
Sprache im Grenzbereich der Künste
(81) 114 Seiten
ISBN 978-3-88377-448-0

Jean Barraqué
(82) 113 Seiten
ISBN 978-3-88377-449-7

Claudio Monteverdi
Vom Madrigal zur Monodie
(83/84) 186 Seiten
ISBN 978-3-88377-450-3

Erich Itor Kahn
(85) 111 Seiten
ISBN 978-3-88377-481-7

Palestrina
Zwischen Démontage und Rettung
(86) 83 Seiten
ISBN 978-3-88377-482-4

Johann Sebastian Bach
Der Choralsatz als musikalisches Kunstwerk
(87) 112 Seiten
ISBN 978-3-88377-494-7

Claudio Monteverdi
Um die Geburt der Oper
(88) 111 Seiten
ISBN 978-3-88377-495-4

Pierre Boulez
(89/90) 170 Seiten
ISBN 978-3-88377-506-7

Gustav Mahler
Der unbekannte Bekannte
(91) 116 Seiten
ISBN 978-3-88377-521-0

Alexander Zemlinsky
Der König Kandaules
(92/93/94) 259 Seiten
ISBN 978-3-88377-546-3

Schumann und Eichendorff
(95) 89 Seiten
ISBN 978-3-88377-522-7

Pierre Boulez II
(96) 97 Seiten
ISBN 978-3-88377-558-6

Franz Schubert
»Todesmusik«
(97/98) 194 Seiten
ISBN 978-3-88377-572-2

W. A. Mozart
Innovation und Praxis
Zum Quintett KV 452
(99) 126 Seiten
ISBN 978-3-88377-578-4

Was heißt Fortschritt?
(100) 157 Seiten
ISBN 978-3-88377-579-1

Kurt Weill
Die frühen Jahre
1916–1928
(101/102) 171 Seiten
ISBN 978-3-88377-590-6

Hans Rott
Der Begründer der neuen Symphonie
(103/104) 173 Seiten
ISBN 978-3-88377-608-8

Giovanni Gabrieli
Quantus vir
(105) 125 Seiten
ISBN 978-3-88377-618-7

Gustav Mahler
Durchgesetzt?
(106) 122 Seiten
ISBN 978-3-88377-619-4

Perotinus Magnus
(107) 109 Seiten
ISBN 978-3-88377-629-3

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

Hector Berlioz
Autopsie des Künstlers
(108) 128 Seiten
ISBN 978-3-88377-630-9

Isang Yun
Die fünf Symphonien
(109/110) 174 Seiten
ISBN 978-3-88377-644-6

Hans G Helms
Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit
(111) 150 Seiten
ISBN 978-3-88377-659-0

Schönberg und der Sprechgesang
(112/113) 186 Seiten
ISBN 978-3-88377-660-6

Franz Schubert
Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk
(114) 140 Seiten
ISBN 978-3-88377-673-6

Max Reger
Zum Orgelwerk
(115) 82 Seiten
ISBN 978-3-88377-700-9

Haydns Streichquartette
Eine moderne Gattung
(116) 85 Seiten
ISBN 978-3-88377-701-6

Arnold Schönbergs
»Berliner Schule«
(117/118) 178 Seiten
ISBN 978-3-88377-715-3

J.S. Bach
Was heißt »Klang=Rede«?
(119) 138 Seiten
ISBN 978-3-88377-731-3

Bruckners Neunte
im Fegefeuer der Rezeption
(120/121/122) 245 Seiten
ISBN 978-3-88377-738-2

Charles Ives
(123) 130 Seiten
ISBN 978-3-88377-760-3

Mauricio Kagel
(124) 111 Seiten
ISBN 978-3-88377-761-0

Der späte Hindemith
(125/126) 187 Seiten
ISBN 978-3-88377-781-8

Edvard Grieg
(127) 147 Seiten
ISBN 978-3-88377-783-2

Luciano Berio
(128) 116 Seiten
ISBN 978-3-88377-784-9

Richard Strauss
Der griechische Germane
(129/130) 146 Seiten
ISBN 978-3-88377-809-9

Händel unter Deutschen
(131) 114 Seiten
ISBN 978-3-88377-829-7

Hans Werner Henze
Musik und Sprache
(132) 128 Seiten
ISBN 978-3-88377-830-3

Im weißen Rössl
Zwischen Kunst und Kommerz
(133/134) 192 Seiten
ISBN 978-3-88377-841-9

Arthur Honegger
(135) 122 Seiten
ISBN 978-3-88377-855-6

Gustav Mahler: Lieder
(136) 120 Seiten
ISBN 978-3-88377-856-3

Klaus Huber
(137/138) 181 Seiten
ISBN 978-3-88377-888-4

Aribert Reimann
(139) 125 Seiten
ISBN 978-3-88377-917-1

Brian Ferneyhough
(140) 110 Seiten
ISBN 978-3-88377-918-8

Frederick Delius
(141/142) 207 Seiten
ISBN 978-3-88377-952-2

Galina Ustwolskaja
(143) 98 Seiten
ISBN 978-3-88377-999-7

Wilhelm Killmayer
(144/145) 167 Seiten
ISBN 978-3-86916-000-9

Helmut Lachenmann
(146) 124 Seiten
ISBN 978-3-86916-016-0

Karl Amadeus Hartmann
Simplicius Simplicissimus
(147) 138 Seiten
ISBN 978-3-86916-055-9

Heinrich Isaac
(148/149) 178 Seiten
ISBN 978-3-86916-056-6

Stefan Wolpe I
(150) 129 Seiten
ISBN 978-3-86916-087-0

Arthur Sullivan
(151) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-103-7

Stefan Wolpe II
(152/153) 194 Seiten
ISBN 978-3-86916-104-4

Maurice Ravel
(154) 129 Seiten
ISBN 978-3-86916-156-3

Mathias Spahlinger
(155) 142 Seiten
ISBN 978-3-86916-174-7

Paul Dukas
(156/157) 189 Seiten
ISBN 978-3-86916-175-4

Luigi Dallapiccola
(158) 123 Seiten
ISBN 978-3-86916-216-4

Edward Elgar
(159) 130 Seiten
ISBN 978-3-86916-236-2

Adriana Hölszky
(160/161) 188 Seiten
ISBN 978-3-86916-237-9

Allan Pettersson
(162) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-275-1

Albéric Magnard
(163) 129 Seiten
ISBN 978-3-86916-331-4

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

Luca Lombardi
(164/165) 193 Seiten
ISBN 978-3-86916-332-1

Jörg Widmann
(166) 99 Seiten
ISBN 978-3-86916-355-0

Mark Andre
(167) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-393-2

Nicolaus A. Huber
(168/169) 187 Seiten
ISBN 978-3-86916-394-9

Benjamin Britten
(170) 143 Seiten
ISBN 978-3-86916-422-9

Ludwig van Beethoven
»Diabelli-Variationen«
(171) 113 Seiten
ISBN 978-3-86916-488-5

Beat Furrer
(172/173) 158 Seiten
ISBN 978-3-86916-489-2

Antonín Dvořák
(174) 134 Seiten
ISBN 978-3-86916-503-5

Enno Poppe
(175) 141 Seiten
ISBN 978-3-86916-561-5

Gérard Grisey
(176/177) 162 Seiten
ISBN 978-3-86916-562-2

Charles Valentin Alkan
(178) 135 Seiten
ISBN 978-3-86916-600-1

Heiner Goebbels
(179) 108 Seiten
ISBN 978-3-86916-649-0

Alvin Lucier
(180/181) 202 Seiten
ISBN 978-3-86916-650-6

Rolf Riehm
(182) 118 Seiten
ISBN 978-3-86916-708-4

Klaus Ospald
(183) 101 Seiten
ISBN 978-3-86916-743-5

Jürg Baur
(184/185) 153 Seiten
ISBN 978-3-86916-747-3

Marco Stroppa
(186) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-819-7

Sonderbände

Alban Berg, Wozzeck
306 Seiten
ISBN 978-3-88377-214-1

Walter Braunfels
203 Seiten
ISBN 978-3-86916-356-7

John Cage I
2. Aufl., 162 Seiten
ISBN 978-3-88377-296-7

John Cage II
2. Aufl., 361 Seiten
ISBN 978-3-88377-315-5

Darmstadt-Dokumente I
363 Seiten
ISBN 978-3-88377-487-9

Hanns Eisler
Angewandte Musik
223 Seiten
ISBN 978-3-86916-217-1

Geschichte der
Musik als Gegenwart.
Hans Heinrich Eggebrecht
und Mathias Spahlinger
im Gespräch
141 Seiten
ISBN 978-3-88377-655-2

Klangkunst
199 Seiten
ISBN 978-3-88377-953-9

Gustav Mahler
362 Seiten
ISBN 978-3-88377-241-7

Bohuslav Martinů
160 Seiten
ISBN 978-3-86916-017-7

Mozart
Die Da Ponte-Opern
360 Seiten
ISBN 978-3-88377-397-1

Isabel Mundry
197 Seiten
ISBN 978-3-86916-157-0

Die Musik – eine Kunst
des Imaginären?
230 Seiten
ISBN 978-3-86916-504-2

Musik der anderen Tradition
Mikrotonale Tonwelten
297 Seiten
ISBN 978-3-88377-702-3

Musikphilosophie
213 Seiten
ISBN 978-3-88377-889-1

Philosophie des
Kontrapunkts
256 Seiten
ISBN 978-3-86916-088-7

Wolfgang Rihm
163 Seiten
ISBN 978-3-88377-782-5

Arnold Schönberg
– vergriffen –

Franz Schubert
305 Seiten
ISBN 978-3-88377-019-2

Robert Schumann I
346 Seiten
ISBN 978-3-88377-070-3

Robert Schumann II
390 Seiten
ISBN 978-3-88377-102-1

Der späte Schumann
223 Seiten
ISBN 978-3-88377-842-6

Telemann und die urbanen
Milieus der Aufklärung
233 Seiten
ISBN 978-3-86916-601-8

Manos Tsangaris
201 Seiten
ISBN 978-3-86916-423-6

Ralph Vaughan Williams
218 Seiten
ISBN 978-3-86916-712-1

Anton Webern I
315 Seiten
ISBN 978-3-88377-151-9

Anton Webern II
427 Seiten
ISBN 978-3-88377-187-8

Hans Zender
168 Seiten
ISBN 978-3-86916-276-8

Bernd Alois Zimmermann
183 Seiten
ISBN 978-3-88377-808-2